

O caráter trágico e documental da obra Trilogia Perversa, de Ivo Bender

The Tragic and Documentary Aspects in Ivo Bender's play The Perverse Trilogy

CAMILA BAUER BRÖNSTRUP*

Artigo completo submetido a 27 de dezembro de 2015 e aprovado a 10 de janeiro de 2016.

*Brasil, dramaturga e encenadora. Doutora em Ciências do Espetáculo pela Universidade de Sevilha (US) e em Informação e Comunicação: Artes da Cena pela Universidade Livre de Bruxelas. Mestrado Europeu em Artes do Espetáculo Vivo. Graduada em direção teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Instituto de Artes, Departamento de Arte Dramática. R. Sr. dos Passos, 248 – Centro, Porto Alegre – RS, 90020-180, Brasil. E-mail: camilabauer@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho visa analisar a obra “Trilogia Perversa,” do dramaturgo brasileiro Ivo Bender, a partir da noção de trágico e de uma perspectiva do teatro como documento. A peça tem forte inspiração nos modelos estruturais da tragédia ática, estando ambientada em fatos históricos ocorridos no sul do Brasil entre 1826 e 1941. Consideraremos, pois, a fusão desses elementos enquanto vetores de construção narrativa de uma obra que aponta situações verídicas da história, ao mesmo tempo em que destaca seu caráter trágico.
Palavras chave: Ivo Bender / Trilogia Perversa / dramaturgia brasileira contemporânea / teatro como documento.

Abstract: This article aims to analyse the play “The Perverse Trilogy”, written by the Brazilian playwright Ivo Bender, thinking about the concept of tragic in his text and the perspective of theatre as a document. The play has a strong inspiration in structural models of Attic tragedy and it's set in historical events that happened in southern Brazil between 1826 and 1941. We will consider the fusion of these elements as vectors of narrative construction of a play that points true situations of history, while highlighting its tragic aspects.
Keywords: Ivo Bender / The Perverse Trilogy / brazilian contemporary drama / theatre as document.

Introdução

Conhecido por suas obras de realismo mágico e teatro do absurdo, em 1988 Ivo Bender publica sua célebre *Trilogia Perversa*, baseada em mitos gregos e situada nos fluxos de imigração alemã no interior do Rio Grande do Sul. Assim, analisaremos esta peça a partir das noções de sacrifício, violência e transgressão, pensando os dispositivos dramatúrgicos utilizados pelo autor ao mesclar elementos clássicos da tragédia grega a outros do teatro documental. Ivo aborda a ausência de pátria que acompanha a vida desses imigrantes, ao mesmo tempo em que faz uma crítica à realidade gaúcha. Na primeira parte da trilogia, 1941, utiliza-se dos mitos de Electra e Orestes para trazer à luz questões sociais marcantes, onde as violências humanas internas são expressas de modo poético, no contexto da Grande Enchente que devastou as terras do sul do Brasil. Em 1874, baseada na obra *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides, aborda a Revolta dos Muckers, apresentando o sacrifício de Teodora na seita da líder Jacobina Maurer e nos levando a repensar o trágico na modernidade, a partir de uma guerra religiosa. Em 1826, o mito de Atreu e Tiestes é transposto ao universo imigratório, abordando problemáticas relativas à terra e à família.

Ivo Bender, principal dramaturgo gaúcho vivo, transita com fluidez entre os conceitos e dispositivos do trágico, ao mesmo tempo em que nos oferece uma abordagem original acerca de fatos históricos ocorridos em um intervalo de pouco mais de cem anos, funcionando como um documento poético. Para Soler (2008) o importante no caráter documental é o “comprometimento com a realidade”. Assim, não o abordamos enquanto movimento artístico, mas como marca da responsabilidade social de Bender, que traça um registro dramatúrgico acerca deste fluxo de imigração. Ivo nasceu em 1936, em São Leopoldo, e é descendente de imigrantes alemães. Deste modo, utiliza-se das marcas da história e da sua construção social para tecer uma crítica ao *modus operandi* do processo imigratório e suas sequelas, uma vez que as patologias e sentimentos dos despatriados são apresentadas sob a perspectiva do *mythos* trágico.

1. Primeira parte: 1941

A primeira parte da trilogia marca o contexto da grande enchente ocorrida em 1941 e que devastou as terras do sul do Brasil. Reconta a fábula grega de Orestes e Electra enfatizando a colonização alemã e a perda de terras dos imigrantes. Na rubrica inicial, Ivo aponta que “Chove durante a maioria das cenas”. Ele utiliza-se do contexto da chuva que durou 22 dias para representar a deterioração da família de colonos que perde toda a sua plantação. A enchente histórica deixou mais de 70 mil pessoas flageladas, entre

desabrigados e populações sem água potável e sem energia elétrica. O nível de precipitação chegou a 791 milímetros.

Na cosmogonia criada por Bender, Henrique é enviado ao seminário para se tornar Pastor, remetendo ao Luteranismo, principal religião desses imigrantes. Sua irmã Ereda fica sozinha com sua mãe e tio, sendo a única testemunha do crime por eles cometido contra seu pai. A solidão de Ereda é uma marca residual do desterro, lembrando a solidão de Electra, e é acentuada pelo clima do campo inundado, pelas plantações de trigo debaixo d'água, pelo pasto queimado pela geada e por um noivo que não ama mais e com quem decide terminar. Enquanto espera o retorno do irmão, Ereda fala com a lembrança de seu pai: “Pai, eu me envergonho de não poder suportar sozinha o peso do ato que restaura a pureza destes campos” (Bender, 1988: 28). Um tempo depois, no mesmo campo sob a mesma chuva, Ulrica fala à tumba de seu marido: “Venho para falar, como se fala quando se está sozinha. (...) Aproveito o silêncio de teus ossos para falar de meus filhos” (Bender, 1988: 45). Vemos como se constroem os dois discursos solitários acompanhados por um interlocutor ausente.

Bender aponta também a tragicidade no caráter irreversível do casamento, construindo o assassinato em base a uma justificativa passional:

Ah, que crime pode haver no ato de uma mulher livrar-se de um fardo odioso, porque é carga de peso insuportável o casamento sem amor. Eu nunca te amei. Amei outro. E, ao amar esse outro, deixaste de existir para mim. Ainda vivias e já estavas morto. Se o meu ato não teve a decência da justiça dos homens, foi através dele que conheci a plenitude da paixão. (...) Te entregando à morte, escolhi a vida (Bender, 1988: 45).

Percebemos que só a morte foi capaz de separar aquilo que nunca esteve unido. O *pathos* da personagem cresceu e a conduziu a um estado de *hybris* (desmedida) e a *hamartia* (falha trágica). Temos aqui a ruptura do *métron* e o crime cometido de modo consciente pela personagem que abandona a *sophrosyne* característica das mulheres e a eleva ao status de heroína. Ereda acusa sua mãe: “Mal a terra tinha se ajeitado sobre seu corpo, trouxeste o primo dele”, ao que esta contesta: “você é como eu. Somos iguais. Um dia, você vai me entender.” (Bender, 1988: 27) Vemos aqui a noção do *guénos* amaldiçoado, tudo o que acontece a um tem reflexos diretos na continuidade do clã. A patologia se estende quando a mãe quer casar a filha com qualquer um, condenando-a ao mesmo tipo de vida da qual se libertou.

Ao final da obra, vemos os irmãos cúmplices no matricídio. É preciso então reconstruir o que foi perdido, as terras inundadas pela enchente que funcionam como uma metáfora da transgressão e da destruição genealógica.

2. Segunda Parte: 1874

As tragédias gregas eram criadas em sua maioria baseadas na mitologia que permeava o imaginário helênico, associadas a um forte contexto político e social da época. Ao escrever *1874*, Ivo traz à luz uma série de acontecimentos da história do sul do Brasil e os situa na estrutura fabular de *Ifigênia em Áulis*, resgatando elementos essenciais do trágico em uma composição centrada na noção de sacrifício e de conflito religioso. A peça aborda uma revolta religiosa ocorrida entre 1868 e 1874 na região conhecida hoje como Sapiranga. O conflito desenvolveu-se quando um grupo de imigrantes alemães encabeçados por Jacobina Maurer se revoltaram contra as forças militares. Naquela ocasião, o feito teve grande impacto social, posto que a resistência dos Muckers chamou a atenção para as precárias condições de vida dessa população. Tratava-se de agricultores que vieram do sudoeste da Alemanha, fugindo da miséria ocasionada pelos ataques napoleônicos.

Jacobina afirmava ser o novo Cristo e convocou uma legião de discípulos, prometendo-lhes fundar uma cidade para eles. Nas condições em que se encontravam, suas palavras encontraram grande repercussão. Ela era capaz de diagnosticar doenças e, ao lado de seu marido, o curandeiro Jorge Maurer, curavam os colonos apenas com plantas e essências naturais. A seita ficou conhecida como Muckers, expressão usada pejorativamente para designar fanático ou falso religioso. Historicamente, os Muckers foram massacrados em diferentes ataques.

Bender convoca o leitor a pensar estes acontecimentos históricos sob a ótica de uma tensão trágica, na medida em que duas forças opostas e igualmente legítimas são postas em questão. Isso ocorre quando Cristóvão Hagermann, importante nome no movimento, sente sua fé abalada e, embora nunca mencione que pensa em desertar, um oráculo proferido por Jacobina ordena que um sacrifício seja feito, condenando a filha de Cristóvão a morte como oferenda. Tal como ocorre na tragédia euripideana, a punição do herói é a única forma de acalmar a *nêmesis* divina, que exige o sacrifício como retaliação, como ato de violência e purificação.

A pena recai, portanto, sobre o fiel em crise: é o restabelecimento da ordem abalada. A tensão clássica entre os desejos individuais e o bem coletivo se expressa com força. O sucesso do movimento depende do desprendimento do herói, infligido a matar sua filha em nome da causa. A ameaça proferida por Jacobina é clara:

Se recuares, a fúria de Deus cairá sobre ti e teus descendentes. Teus campos serão úteros ressecados, tuas filhas não procriarão, o teu filho, teu único filho homem, será reduzido a nada. (Bender, 1988: 67-8).

Depois de ouvir a profecia, o que pode Hagemann fazer senão cumprir seu cruel desígnio? É um conflito irrefutável; nenhuma alternativa é sem penar. Como afirma Goethe: “Todo trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico” (apud Lesky, 1990: 31).

Assim, Teodora é imolada como o foi Ifigênia. No entanto, ao contrário da vitória obtida por Agamemnon sobre Tróia, os Muckers são chacinados mesmo após o sacrifício da jovem. No contexto real, o ex-seguidor de Jacobina, Carlos Luppa, ajudou os soldados a localizar e atacar o refúgio dos Muckers, matando parte importante da seita, inclusive Jacobina. No mundo da imigração, não importa o sacrifício que for feito, a derrota é irrevogável e o conflito sem solução. Não se trata exatamente de um drama histórico ou de teatro documental, mas de uma outra forma de pensar a tragédia em uma confluência com a história, funcionando como denúncia social.

3. Terceira parte: 1826

Em 1826, terceira parte da trilogia, Ivo marca a chegada dos imigrantes alemães, que desde 1824 instalavam-se no sul. Este primeiro fluxo de imigração teve êxito e eles conseguiram se fixar como os donos de uma parte importante da região, como podemos ver nesta fala de Orlanda a Felipe: “É que vocês vieram de longe e são os donos de tudo aqui” (Bender, 1988: 129). Os irmãos Felipe e Klaus migraram para o Brasil depois do crime cometido por eles contra Cristiano, seu irmão (Bender, 1988: 107):

Rosina

— *Aqui estamos na terra que nos prometeram.*

Klaus

— *A terra que escolhemos. Nossa nova pátria.*

Rosina

— *Agora é novamente inverno na Alemanha.*

(...)

Rosina

— *Certa vez, li num livro. Dizia nele que há bugres por aqui.*

Dentre os bugres mencionados está Orlanda, com quem Felipe virá a se casar e terá um filho, ambos necessários ao cumprimento da maldição familiar. Assim, a profecia ditada pelo pai depois do assassinato de Cristiano cumpre-se rapidamente:

Pai (para Felipe)

— *Que a desgraça consuma tua descendência! (...) (para Klaus) Que teu coração se desfaça! Que tua semente seque no corpo! (...) (para Klauss e Felipe) Que esta casa os expulse, que a vida os persiga e que a terra que os acolher os divida!* (Bender, 1988: 106)

Klaus não será pai, sua esposa Rosina se apaixona e se envolve com o cunhado e é expulsa de casa, Felipe engravida sua mulher Orlanda que morre no parto, o filho de Felipe lhe é servido no jantar por Klaus, que depois lhe revela a verdade: “Tens o teu filho dentro de ti. E eu e tu, nós dois, estamos sozinhos de novo” (Bender, 1988: 151). A *anagnórisis* (reconhecimento) de Felipe é brutal e silenciosa, conforme didascália: “Felipe quer gritar mas a voz não lhe sai do peito. Abraça-se a si mesmo, debruça-se sobre a mesa e abre a boca como quem vai vomitar” (Bender, 1988: 151). Sobram os dois irmãos que “ninguém mais ouviu falar. Seus rastros, a própria terra se encarregou de apagar” (Bender, 1988: 151). Bender toma emprestado aqui o mito de Tiestes e Atreu para falar de questões familiares num contexto de colonização.

Durante a peça, temos a presença de um lobo sorrateiro que come os cor-deiros e ameaça a segurança da família, metáfora destas relações deterioradas pelo crime, assim como ruídos de chuva e de outros animais. Ivo aproxima o leitor do universo do campo, construindo imagens e metáforas para as emoções humanas por meio dos elementos da natureza, como a chuva, o fogo, o sangue do animal morto na terra, as ervas, a lua, as parreiras, o rio, as colinas e as lebres mortas.

Conclusão

Conforme afirma Eagleton, a tragédia é “a imitação de uma ação e não de seres humanos. São os eventos que costumam ser trágico e não as pessoas” (Eagleton, 2013: 120). Neste sentido, um crime familiar não pode ficar sem punição e a desgraça de um é o mote para a ruína do *guénos* como um todo. Há o desencadeamento do *pathos* trágico que cresce diante de nossos olhos, denunciando não só as fraquezas humanas, mas também a justiça divina. Se em 1874 o oráculo se manifestava por meio de uma líder religiosa, em 1824 é o pai da família quem amaldiçoa sua descendência. Se em 1941 é o crime contra o pai que é vingado com o matricídio, em 1874 a incerteza do fiel precisa ser paga com o sacrifício de um dos seus e em 1824 o fratricídio acaba com a linhagem dos irmãos. Tudo o que acontece ao herói recai sobre seu *guénos* e cada crime tem sua punição.

Na trilogia, o contexto da imigração serve de pano de fundo à construção trágica, evocando mais as conjunturas sociais como um todo do que sujeitos

específicos, ainda que alguns nomes sejam citados, dando um aspecto verossímil às fábulas. Como afirma Martin (apud Giordano, 2013), “parece importante pensar o ‘real’ como uma categoria que entrelaça verossimilhança e verdade”. Assim, a conquista do trono grega é substituída pela colonização da terra, deixando que a adaptação fabular tenha autonomia conotativa ao evocar o humano em suas fragilidades, tentações e crueldades; a solidão e o abandono dos colonos “jogados na selva” funcionam como caracterização da ausência de pátria, evocando a dor e o sofrimento por meio de conflitos sem solução.

Referências

- Bender, I (1988) *Trilogia Perversa*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS.
- Eagleton, T (2013) *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Editora Unesp.
- Giordano, D (2013) “Breve Ensaio sobre o Conceito de Teatro Documentário”. *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 1, n.5, jul. [Consultado em 2015-12-20]. Disponível em www.performatus.net/teatro-documentario.
- Lesky, A (1990) *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva.
- Soler, M (2008) “O espectador no teatro de não-ficção”. *Revista Sala Preta*, PPGAC-ECA-USP, vol. 8. [Consultado em 2015-12-20]. Disponível em www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57348/60330. Consultado em 20/12/2015.